

女性主义视域下欧阳予倩抗战戏曲 女性形象研究

——以《木兰从军》《梁红玉》《桃花扇》为例

颜 倩

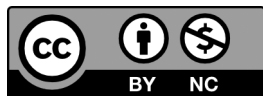
摘 要 | 欧阳予倩在抗战时期所创作的三部代表剧作《木兰从军》《梁红玉》《桃花扇》，通过让女性主人公挣脱男性凝视枷锁、颠覆社会性别期待、讴歌女性家国情怀的方式，完美地将时代需求与个人追求两性平等的性别观念相结合，从过去塑造受压迫的女性转为刻画具有反抗精神的女性英雄，是欧阳予倩继“红楼”戏、“五四”话剧创作之后对性别书写的延续，体现出他对女性问题认识的深化。通过这些形象反思陈旧的社会观念与新女性性别观念的沟壑，反思不合理的社会制度。性别关怀是欧阳予倩剧作的贯穿主题，主要表现为：剧作多以女性为中心，站在女性视角揭露社会问题，体现出欧阳予倩对女性群体深切的人文关怀，对于女性独立的热切期望和积极关注。

关键词 | 欧阳予倩；抗战戏曲；女性主义；性别关怀

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



田汉曾在《关于抗战戏剧改进的报告》中写道：“神圣的对日抗战一开始，使戏剧艺术界过去严重存在的为人生、为艺术的争点归于统一。每一个不愿做亡国奴的戏剧工作者都愿意把他的艺术，甚至他的生命，贡献给抗战，以争取中华民族对侵略者光荣的胜利。”^[1]这一时期，许多戏剧家将抗日救亡的思想倾注于戏剧作品之

中，借以激发民众的爱国主义情绪。身为上海戏剧界救亡协会主席团主席的欧阳予倩也积极地投入到抗战戏剧的创作中。值得注意的是，当大部分男性剧作家将目光集中在以武松、岳飞等为代

[1] 田汉：《关于抗战戏剧改进的报告》，载《田汉全集（第15卷·文论）》，花山文艺出版社，2000，第380页。

表的男性英雄时，欧阳予倩却在历史的海洋中，积极找寻女性英雄故事，大力讴歌普通女性的家国情怀。抗战期间，欧阳予倩重新编排了《木兰从军》《梁红玉》《桃花扇》等经典戏曲剧目，塑造了以花木兰、梁红玉、李香君为代表的女性英雄。虽是改编，但蕴含着全新的时代内涵。欧阳予倩在谈论桂剧改革时就曾提出：“第一是使它的内容完全革新，要使内容和现代的社会思想相吻合，而有积极的意义。”^[1]“我写的时候材料不一定根据历史，也可以说没有打算写历史剧。例如《梁红玉》中许多东西是我加进去的。”^[2]可见，作者在进行剧本创作的时候，带有鲜明的改编意识。欧阳予倩将现代思想熔铸进古老的历史故事中，使性别关怀与抗战思想完美地结合在一起，为抗战戏曲的舞台上贡献了一系列“巾帼英雄”的形象，延续了欧阳予倩自20世纪10年代改编红楼戏以来，对女性人物的特别关注。在性别话题不断被提起的今天，站在女性主义的视角下，重审欧阳予倩笔下的这些女性形象，可以充分看到欧阳予倩创作中一以贯之的性别关怀。

一、桂剧《木兰从军》：挣脱男性凝视枷锁

早在20世纪30年代，欧阳予倩就对木兰从军故事产生了浓厚的兴趣，根据历史故事改编了电影剧本《木兰从军》（1939年上映，卜万苍导演）。在改编过程中，欧阳予倩在翻阅明清两代的文献时，发现俞正燮的《癸巳存稿》中引

用的《江南通志》，记载了皇帝听闻了木兰的事迹，决定要纳她为妃，木兰誓死不从，最终自杀的情节。欧阳予倩被这一悲剧性的结尾所感动，写道：“我本想把她作为一个反封建的女性，把戏写成悲剧，后来一想，为了宣传抗战，鼓舞人心，应当着重写她的英勇和智慧。”^[3]为木兰赋予了新的人物性格。电影《木兰从军》在上海上映后引起了轰动，连映三个月，在沪光大戏院创造了连映85天的纪录。但事实上，欧阳予倩并不满意这一版本。重庆观众因导演卜万苍的身份性质，导致对影片的接受完全偏离了审美，而趋于现实批判，电影《木兰从军》胶片在重庆被焚，备受争议。导演卜万苍的改动，也使得木兰偏离了欧阳予倩的设想，让这一人物流于表面。欧阳予倩在多年后回忆这段经历时写道：“其中尽管有唱歌这么一个爱情场面，重点还是反抗侵略，可是导演卜万苍更多地注重了噱头，剧本好几处都曾被修改过。”^[4]又指出1939年，《文献》杂志上刊发的《木兰从军》的剧本是修改本，并非欧阳予倩的原本，字里行间透露其对这一版本的遗憾。显然，电影版中的木兰未能达到欧阳予倩心中所设想的程度。这也就不难解释为什么欧阳予倩在从事桂剧改革时，再度选取了《木兰从军》这一故事。桂剧中的木兰形象更加凸显出英勇和智慧的性格特征，使木兰这一人物形象从男性话语体系中解放出来，突破男性凝视的框架。

什么是“男性凝视”（male gaze）？简单来

[1] 欧阳予倩：《改革桂剧的步骤》，载《欧阳予倩全集（第5卷）》，上海文艺出版社，1990，第43页。

[2] 欧阳予倩：《关于历史剧创作的问题》，载广西艺术研究院、广西社会科学院主编，丘振声、杨荫亭编选《欧阳予倩与桂剧改革》，1986，第74页。

[3] 欧阳予倩：《电影半路出家记》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第390页。

[4] 欧阳予倩：《电影半路出家记》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第392页。

说,男性是凝视的主体,女性是凝视的客体。在这样的关系之中,女性永远处于被注视的地位,男性通过对女性的凝视得到满足。“女权主义认为女性经常以消极被动的方式迎合男性的目光,将男性凝视内化成为自我的主体意识。”^[1]所以贤良淑德、温婉如玉成为女性固定的性格标签,这也是男性书写女性人物的惯常模式。然而,欧阳予倩并没有遵循这样的创作规律,而是突出花木兰的身手敏捷与英勇善战,与传统男性凝视下的女性形象形成鲜明的对比。通过改写传统女性气质,强化女性个体意志的方式,凸显出木兰对于人生的自主性,挣脱男性凝视的枷锁。

(一) 改写传统女性气质

关于“女性气质”的定义,在学术界颇有纷争。观点主要分为两大类:一种认为气质是天生的,女性气质应该拥有一些女性固有的特征,例如:温柔、大方、贴心等。另一种则认为,女性气质主要取决于后天,所谓的“女性气质”,完全是随着父权制的发展而流传下来的一种对女性的刻板印象。波伏娃曾指出:“所谓具有女性气质,就是显得软弱、无用和温顺。她不仅应当修饰打扮,做好准备,而且应当抑制她的自然本性,以长辈所教授的做作的典雅和娇柔取而代之。任何自我表现都会削弱她的女性气质和魅力。”^[2]笔者更倾向于第二种看法。萨特、拉康等人认为,他人的注视成为塑造自身主体性的决定力量,男性作为凝视的主体,的确会在某些层面上影响女性气质的定义。如果想要摆脱男性凝视,最主要的一点便是将男性所认为的女性气质逐一解构。欧阳予倩选取花木兰作为主要人

物,除了这个故事脍炙人口,具有广泛的群众基础之外,还从侧面证明了他有意想要推翻传统观念对女性的陈旧看法。

从古至今,历来都是男子打仗到边关,女子纺织在家园。女性应喜静不喜动,应擅长女红诸事,而非刀枪棍棒。男性以一种权力运作的方式来凝视女性,通过长期的思想教化,让女性形成一种内在的规训,无意识地依据男性的审美来要求自己。“女人并不是生就的,而宁说是逐渐形成的,在生理、心理或经济上没有任何命运能决定人类女性在社会的表现形象。决定这种介于男性与阉人之间的、所谓具有女性气质的人的,是整个文明。”^[3]在这种文化的浸染之下,女性长期自我规训,导致她们按照男性凝视的方式,进行自我凝视,不仅会要求自己符合传统气质,求得社会认同,还会向身边的女性提出同样的要求。

在木兰还未从军前,花木兰的母亲就经常指责花木兰不绣花不织绢,一天到晚舞刀弄棒,行为举止与善良贤惠的姐姐花玉兰截然相反。木兰对于传统女性气质逐一解构,以期逃离男性凝视框架,开创属于自己的生活模式。当花木兰提出要替父亲去征战沙场的时候,父亲却说让她赶紧把战服脱下,去织绢。木兰毫不犹豫地反驳父亲,说道:“女儿家只要有本领,不让男子半毫分。”^[4]花木兰是典型“不爱红妆爱武装”的女性,她生性好动,享受征战沙场,面对别人的质疑也丝毫不为所动。不论是在家庭的私人空间,还是在军营这样的公共空间,木兰并没有被传统的性别视角所局限,强迫自己做出符合社

[1] 陆扬主编:《文化研究概论》,复旦大学出版社,2008,第116页。

[2] [法]西蒙娜·德·波伏娃著、陶铁柱译:《第二性》,中国书籍出版社,1998,第387页。

[3] [法]西蒙娜·德·波伏娃著、陶铁柱译:《第二性》,中国书籍出版社,1998,第309页。

[4] 欧阳予倩:《木兰从军》,载《欧阳予倩全集(第3卷)》,上海文艺出版社,1990,第335页。

会性别期待的行为。木兰从军，实际上是一种向传统文化的挑战。欧阳予倩并没有正面描述木兰身上所具有的特质，而是通过木兰的行为以及旁人的台词，从侧面表现木兰武艺高强。特别是刘元度在剧中说道：“他又忠又义，又勇敢，又精明，又能干，又能治军，又能爱民，又会打仗，又会用兵；慢说是女子，就是男子，也少见这样的人才。”^[1] 欧阳予倩将“忠义”“勇敢”这一类惯用于男性的形容词形容木兰，区别于传统女性气质，让花木兰用自身的行动，探索女性气质新的呈现方式。

（二）强化女性个体意志

花木兰替父从军的故事出现于南北朝时期，一代又一代的文学家们在北朝民歌《木兰辞》的基础上加以改编。先是明代徐渭据此改编的杂剧《雌木兰》，后有清代永恩编写的传奇《双兔记》。旧时改编的侧重点在于对“忠孝节义”的宣扬，所以花木兰一直被当作是“孝”的典范。故事着重展现她对于父亲的孝，而忽略了她本身作为一个女性的自由意志。在抗战这样一个特殊时期，花木兰被多个剧种改编搬演，如越剧《花木兰从军》、评剧《花木兰》等。在这些作品中，欧阳予倩创作的《木兰从军》独树一帜。其原因在于，欧阳予倩在宣传抗战思想的同时，没有遵循过去的改编模式，刻意凸显木兰替父从军的“孝”，而是放大了她本身所具有的军事天赋，以及她自愿征战沙场的愿望。从人物动机方面入手，弱化木兰“代父”的动机，取而代之的是“主动请缨”，让人物行为从被动转变为主动，从消极转变成积极。面对父亲的阻拦，木兰说：“啊呀！爹爹啊！元帅有令，命爹爹前去从军，贼兵压境，国家危急，不能不去！爹爹多病不能前去，弟弟年幼又替不得爹爹，女儿去得，为什么不叫女儿前去？”^[2] 这就进一步强化了木兰参军这一行为的主动性。欧阳予倩有目的地

展现木兰的个人意志，打破传统文本中女性“失语”的格局，以此表现人物的心理活动，刻画出一个拒绝男性教导，有主见有想法的独立女性形象。

关于木兰最终的结局，以前的改编者们毫无例外地在战争结束后，让木兰走向了家庭。在其他作品中，木兰从战场回来后又变回了那个乖巧的女儿，显示出木兰作为一个孝女的人物连贯性。可欧阳予倩在这方面的改写却令人意外，木兰自始至终保持着她的个性。战事结束后，有媒人上门主动为木兰这位“元帅”介绍对象，使木兰的婚嫁问题成为一个亮点，但木兰早已将芳心许给了自己的战友刘元度，并且已经私下以元帅的身份，让刘元度和自己的“妹妹”订亲。待到木兰以女儿形象示人时，大家才恍然大悟。欧阳予倩用巧妙的方式化解了这种尴尬，展示出木兰性格的前后统一性，不论是征战沙场，还是谈婚论嫁，女性永远是自己主人。波伏娃曾说过：

“男人不喜欢男孩子气的女孩子，女学者或聪明的女人；过分有胆量、过分有文化或知识、过分有个性，会把他们吓跑。”^[3] 于是男性通过风俗、习惯、语言、传统、教育等方式限制女性活动，压抑女性自我意识的觉醒。这在某种程度上揭露了男性凝视的本质——限制女性发展，从而确保男性地位的牢固。木兰的出现打破了这样的局面，极大地鼓舞了当时的女性观众们。同时刘元度对于木兰的爱慕，也代表男性积极地肯定了木兰身上非传统的女性气质，突破了两性对立的书写框架。需要指出的是，由于时代的局限性，

[1] 欧阳予倩：《木兰从军》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第380页。

[2] 欧阳予倩：《木兰从军》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第336页。

[3] [法]西蒙娜·德·波伏娃著、陶铁柱译：《第二性》，中国书籍出版社，1998，第386页。

花木兰虽然撕掉了贴在女性身上一些刻板标签，解构了传统社会所定义的女性气质，却陷入了一种无意识模仿男性的僵局，她身上所体现出来的特征却并不具有重复性，不能广泛运用在社会中的大部分女性。这不仅是许多创作者面临的难题，也是女性主义运动的一大困境。

二、桂剧《梁红玉》：颠覆传统性别期望

梁红玉的故事在抗战时期风靡一时，不仅是欧阳予倩，同时期的戏曲表演艺术家梅兰芳、尚小云，都改编过以梁红玉为核心人物的戏曲作品，借以宣传抗战思想。在这些创作者中，欧阳予倩对梁红玉的改编次数较多。先是将这一故事改编成了京剧，后又改编成桂剧，可见他对于梁红玉的偏爱。在改编过程中，欧阳予倩并不是单纯地把梁红玉作为一个巾帼英雄，而是关注到女性在参与抗战这种全民性事务中所受到的歧视与偏见。女性主义理论指出：“男女两性在进入性别混合的目标动力群体时，由于群体对男性的期望值高于女性，就降低了女性在群体互动中的自信心、威望和权力。如果某位女性想反潮流而动，群体内的两性都会反对她、敌视她。”^[1] 欧阳予倩通过韩世忠、哈密蚩的男性话语为梁红玉的行动设限，揭露出传统社会性别期待模式，重点展现梁红玉对于流言蜚语的无视，颠覆传统社会对于女性的价值期望，强调女性的社会责任意识，“积极推翻了‘女子无才便是德’的旧诫”^[2]，为战时的戏曲舞台提供了一个独特的女性英雄形象。

（一）打破传统社会性别偏见

传统社会对于女性常常戴着有色眼镜，认为女性应该相夫教子，不应该抛头露面。上至国家，下至家庭都是男人掌权，不允许女人过问。《中国妇女地位研究》一书中认为：“传播广、影响大的‘男主外、女主内’和‘男言外、女言内’的性别分工，把妇女禁锢在家中，使她们只能操持家务，不能参与社会活动，不可过问社会公共事务，更无权过问政事、参与国事。”^[3] 在这样的社会背景下，不论是花木兰，还是梁红玉，她们共同面临的困境在于女性活动领域被局限在家庭之中。在家庭内部，花木兰上战场需要征得“父权”的同意，拥有一腔爱国热情的梁红玉带兵打仗则受到“夫权”的阻挠。当她们从家庭这个私人空间进入到社会的公共领域时，还需要承受世俗目光的评判。

首先是世人对梁红玉作为一个女性，以及她过去的妓女身份充满偏见。虽然她已经是将军夫人，但还是由于出身问题被人们所诟病。当梁红玉身着军装，领着手下的女兵巡逻，保卫一方百姓平安时，便有市民在旁边悄悄议论，认为她不男，女不女，穿着奇装异服，招摇过市，再联系到她的妓女出身，一致认为这样的行为实属有伤风化；其次是丈夫韩世忠对她的质疑。虽然韩世忠欣赏梁红玉的才能，但十分容易轻信旁人。当韩世忠看到信中他人对于梁红玉不好的评价，二话不说便归咎于梁红玉，责怪她去外面抛头露面引来非议。在剧中，他对梁红玉说道：“妇道

[1] 李银河：《女性主义》，山东人民出版社，2005，第2页。

[2] 醉芳：《划时代的〈梁红玉〉与〈渔夫恨〉》，《戏》周刊1938年第5期（转引自苏关鑫编《欧阳予倩研究资料》，中国戏剧出版社，1989，第399页）。

[3] 沙吉才主编：《中国妇女地位研究》，中国人口出版社，1998，第13页。

[4] 欧阳予倩：《梁红玉》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第279页。

人家，只要在厨房里烧烧饭，管管家事，也就是了，无缘无故，你怎么去操起兵来？”^[4]韩世忠丝毫不理解梁红玉想要保卫国家的心情，随意加以指责。当梁红玉的探子报来的消息与自己所听到的消息不一样时，韩世忠首先怀疑的也是梁红玉所带的女兵，认为那些女兵不可靠，流露出男权对于女性一种无意识的质疑。对此，梁红玉进行了无情的反击，她言辞犀利，以花木兰替父从军为例，质问丈夫自己为什么不可以替丈夫打仗呢？让韩世忠听完之后，哑口无言；最后是在面见金兵代表哈密蚩时，哈密蚩表示出对梁红玉的不屑，讥讽中原无人，大声笑道：“两国的大事，交付于一个女人，真是令人可笑。”^[1]面对男性话语的裹挟，梁红玉没有忍气吞声，而是积极地反击，将自己心中的想法一股脑地表达出来。特别是面对丈夫韩世忠的对于女性的质疑，梁红玉并没有在乎所谓的“夫权”，而是就事论事，用行动来证明自己深谋远虑，手下女兵英勇善战，一点都不比男儿差，用切身经历向世人展示女性的另一面，打破传统的性别偏见，鼓励女性做自己的主人。

（二）凸显女性社会责任意识

除了打破世人的性别偏见之外，在剧中，梁红玉处处提到，保卫国家不仅仅是男性的事情，女性也应该尽自己的一己之力保卫国家。国家是大家的，应该全民一起奋起反抗敌人的入侵，体现出欧阳予倩在剧本中所倾注的时代精神。女性也是国家的一分子，在国家面临危机的时刻，以梁红玉为代表的女性们没有选择坐以待毙，而是积极投入救国救民的运动之中，对于这样的行为，人们应该给予认可，而不是继续用传统的道德偏见来抨击她们。

梁红玉一出场便唱道“红颜慷慨须眉奋，杀敌还需共担承。”鲜明地展示出自己的立场，表现出她对于国难当头最真实的内心想法。虽然社

会对于女性抱有极大的偏见，但她偏偏要破除这个陋习，让女性见到希望的曙光。面对丈夫的斥责，梁红玉反驳道：“如今是什么时候？国家已到了危急存亡之秋，不分男女，都应该起来抵抗金寇才是，你还要把我赶到厨房里去。”^[2]梁红玉认为，为国征战不只是男人的权利。“天下兴亡，匹夫有责”，作为社会的一分子，女性也要承担起保卫家国的责任。其对女性社会责任意识的强调，不只是停留在口头上，更是通过实际行动来证明她的观点。梁红玉组建了一支训练有素的女兵队伍，每日操练，战斗能力极强，韩世忠看了都不禁夸赞。除此之外，她还时时刻刻心系国家。虽然韩世忠已经派了探子去刺探军情，但梁红玉暗地里联系百姓前去打探情报，以求双重保险。在韩世忠大摆庆功宴时，她却认为不应该掉以轻心，极力劝阻韩世忠无果后，她只能安排自己两个小儿前去布置。面对哈密蚩的贿赂，梁红玉丝毫不为所动。见到虚伪的汉奸王智，巧妙地骗王智承认卖国事实。梁红玉的所作所为被世人称赞，不仅夸赞她的深谋远虑，能言善辩，更钦佩她作为一个女子，能够如此心系国家实属不易。

作者在改编过程中，强化了对梁红玉的正面描写，同时也刻画了一系列反面男性形象，与梁红玉形成鲜明的对比。巧言令色的哈密蚩，为财卖国的王智，以及粗心大意的韩世忠，这些男性都试图用社会既定的话语模式禁锢住女性的参战步伐。然而，这些阻碍不仅没能阻止梁红玉的行动，反而更加凸显出梁红玉打破世俗偏见的决心与保卫国家的意志。在国家陷入危机的时候，梁红玉征集女兵征战沙场勇敢地贡献出自己的一份

[1] 欧阳予倩：《梁红玉》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第302页。

[2] 欧阳予倩：《梁红玉》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第269、第279页。

力量，无疑是对传统的性别期待一种颠覆。使传统社会中“男主外，女主内”的社会分工，成为一个值得反思的问题。

三、京剧《桃花扇》：讴歌女性家国情怀

明代作家孔尚任的《桃花扇》，可以说是欧阳予倩最喜爱的戏曲作品，他曾于不同时期，在上海、桂林、台湾三地进行改编，创作出京剧、桂剧、话剧三个不同的版本。在改编《桃花扇》的历代戏剧家中，能够像欧阳予倩这样倾其心血的剧作家并不多见。欧阳予倩通过两组截然不同的人物的对比：以李香君为代表的底层民众，以阮大铖为代表的卖国贼，“突出地赞扬了秦淮歌女、乐工、李香君、柳敬亭辈的崇尚气节；对那些两面三刀卖国求荣的家伙，便狠狠地给了几棍子”。^[1]借以讽刺国家沦陷之时，卖国求荣的汉奸，强化了李香君的烈女形象，大力讴歌底层女性为国殉节的高尚精神，“在这方面它比孔尚任的《桃花扇》的单纯感慨兴亡又进了一步。”^[2]

（一）讽刺男性趋炎附势

欧阳予倩曾写道：“我很不喜欢像侯方域那样只会发发牢骚而不切实际的、外强中馁的知识分子；尤其讨厌象杨文聪那样只求两不得罪、委蛇取容的风流名士。我把一腔的憎恨与愤怒寄托在这个戏里。”^[3]欧阳予倩通过讽刺的手法来表达憎恨和愤怒。“特别是对知识分子的软弱动摇敲起警钟；对勇于内斗，暗中勾结敌人的反动

派，给予辛辣的讽刺。”^[4]整部剧中，讽刺的对象主要集中在三种人物身上：以阮大铖、马士英为代表的卖国贼，以杨文聪为代表的两面派，以及以侯朝宗为代表的投降派。

首先是阮大铖。从他出场开始，作者便通过吴次尾揭露阮大铖“趋炎附势”的奸贼身份，对其进行了一顿痛骂，斥责其帮助奸党残害人民的罪行。当阮大铖逼迫李香君为他唱曲的时候，又受到李香君无情的指责：“现如今国家到了危急存亡的时候，百姓都在水深火热之中，你们堂堂列公既不能以身报国，又不能爱护百姓，只会苟且偷安，粉饰太平，这是什么时候，还在征歌选舞，国家大事，放在脑后。”^[5]作者借香君之口，强烈地谴责了现实社会中阮大铖之流对国家安危置身事外，每天贪图享乐，荒淫无耻的小人。

其次是杨文聪。他在剧中虽不是主要人物，但却是欧阳予倩着力抨击的对象。“当时有不少那样的知识分子，看着局势大变，便左右摇摆，大发挥其两不得罪的处世哲学。我看杨文聪一面跟复社少年作朋友，一面追随阮大铖、马士英，我便借他来讽刺那些两面派的人物。”^[1]杨文聪一直游走在阮大铖这样的奸党与积极护国的文人之间，试图两边都讨好，但最终却没能落得好下场。这种人无视国家命运，只在乎个人安危，最擅长曲意逢迎，毫无人格可言。

最后是男主角侯朝宗。作者并没有像讽刺阮大铖那样开门见山，而是经过一系列对侯朝宗的正面描写，与他之后的投降形成鲜明的反差。在剧的前半部分，他是坚决反对阮大铖一党的中

[1] 欧阳予倩：《〈桃花扇〉序言》，载《欧阳予倩全集（第2卷）》，上海文艺出版社，1990，第433页。

[2] 田汉：《谈欧阳予倩同志的话剧创作》，《剧本》1962年第10、11期合刊。

[3] 欧阳予倩：《后台人语（一）》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第321页。

[4] 欧阳予倩：《〈桃花扇〉序言》，载《欧阳予倩全集（第2卷）》，上海文艺出版社，1990，第434页。

[5] 欧阳予倩：《桃花扇》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第204—205页。

坚分子，辱骂阮大铖为“无耻小人”“狗仗人势”“无廉下耻的贼”，但在得知自己梳拢香君的钱竟是来自阮大铖时，他的态度开始有些动摇，大言不惭地称：“那阮大铖，只要他诚心悔过，从此好好作人，我也可以原谅，就替他在朋友面前疏通一二也未尝不可……”^[1]此时，他人性深处的阴暗面逐渐暴露出来，似乎早已预示了他最后投降于清朝的结局。只可惜这一切只伤害到了对他深信不疑的香君，在苏昆生透露侯朝宗考取功名一事时，香君无论如何想不到忠肝义胆的侯朝宗会做出如此背信弃义的事情。面对香君的质问，他恬不知耻地说这是权宜之计，称自己是不得已而为之，这一切都是为了生存，是为了再次见到香君。但香君并没有理会侯朝宗的说辞，而是不留情面地揭开了他虚伪的面具，斥责他将那些百姓苍生的苦难抛之脑后，竟低声下气地去追名逐利，抨击侯朝宗的软弱。

（二）赞扬女性高尚气节

在《桃花扇》的自序中，欧阳予倩提道：“过去妇女是被压迫的，歌女尤其被人贱视。”^[2]本着这样的出发点，作者将李香君从过去柔弱的秦淮歌女变成了一个忧国忧民的光辉女性形象，借此来赞扬女性的家国情怀。

李香君的家国情怀体现在剧中的各个方面。在她出场之前，作者就通过其他人的对话展现出李香君对历史中爱国志士的钦佩，对国家别样的情怀。人未登场，却听到其哭声，是李香君看到《精忠传》中岳飞死去的片段有感而哭，被岳飞精忠报国的精神而感动。据郑妥娘的描述，她在书上看到岳飞的名字就画一个红圈，看到秦桧的

名字便拿香火烧掉，这让李香君这样一个不平凡的妓女形象跃然纸上。她的家国情怀还表现在对阮大铖一党的唾弃。面对阮大铖的淫威，她并没有屈服，而是进行猛烈地批判：“我虽是个妓女，尚且寸心不死，努力作人，你还问我的话是哪个教的，看将起来，你们的心都死了！”^[3]李香君虽身份卑微，但将生死置之度外，没有因为荣华富贵而背叛自己的国家。其爱国之深，恨贼之切，令人赞叹不已。

对爱人侯朝宗投降清朝，苟求富贵的斥责，也让李香君的品格更加高尚。在侯朝宗被迫与李香君分离之时，李香君没有考虑与爱人的别离之痛，而是叮嘱他保护好自己，不要忘了寻找报国的机会，要为国家保重自己。一字一句吐露出她对侯朝宗的期待。这也是为什么亡国之后，李香君没有选择与国同尽，而是在寺庙里苟活。因为侯朝宗是她对于复兴旧朝的希望，希望他能带着好消息来见自己，但是侯朝宗的软弱让他走向了投降的道路。对此，李香君报以深深的鄙夷，对侯朝宗发出了一系列反问：“以前你对我说的什么？你说，性命可以不要，气节必须保持。你要我在你去后不论遭遇了什么危难，一定等你，为什么你在国破家亡的时候急于求取功名，考了那么一个不值钱的副榜？”^[4]在侯朝宗的对比之下，更加彰显了李香君性格的坚毅和对感情的坚守。然而，侯朝宗的选择却成为压死李香君的最后一根稻草，在国家灭亡，复国无望的社会现实之下，她只能用生命来为国家殉节，以表对国的忠心。

历史中的李香君是一个“名妓”，她好读诗

[1] 欧阳予倩：《桃花扇》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第180页。

[2] 欧阳予倩：《〈桃花扇〉序言》，载《欧阳予倩全集（第2卷）》，上海文艺出版社，1990，第435页。

[3] 欧阳予倩：《桃花扇》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第205页。

[4] 欧阳予倩：《桃花扇》，载《欧阳予倩全集（第3卷）》，上海文艺出版社，1990，第218页。

书且风华绝代。孔尚任原著中的李香君是一个没有什么主动性的角色，只是希望通过她与侯朝宗二人的爱情故事来描写国破家亡时，旧朝遗民的痛心疾首与悲凉。欧阳予倩根则据时代的需要，为人物增添了爱国主义情结，重新塑造了李香君这一形象。李香君虽是处于社会底层的歌妓，但气度不凡，没有丧失做人应有的品格。历史故事中对妓女的反面描写数不胜数，道德观念使人们对她们嗤之以鼻。对此，欧阳予倩持有截然相反的看法。“有人说，一个歌妓怎么会那样慷慨义烈，是不是夸张过分一点？也可能。但是歌妓也是人，是被残酷压迫的女性，不能说她们就是天生的贱骨头，不能说因为她是个歌妓就应该被剥夺做人的权利。一个歌妓要求做人，想要打破樊笼跳出火坑，得到最起码的人的待遇，我们应当同情她，鼓励她，不应该以为是妓女只能被贱视便根本予以否定。”^[1]歌妓在社会中是受压迫的一方，不应该被剥夺做人的权利。李香君虽然没有同花木兰、梁红玉一样，上战场英勇杀敌，但欧阳予倩赋予了李香君作为一个公民所应有的家国情怀，赞扬她作为一个底层女性所拥有的大无畏精神和对国家的热爱，借以激发群众的民族意识。

四、性别关怀：欧阳予倩剧作的贯穿主题

欧阳予倩为戏剧事业奉献了一生，在戏剧史上留下了浓墨重彩的一笔。欧阳予倩一生的成就可谓是多如繁星，学术界关于他的相关研究更是数不胜数。根据现有的研究资料来看，研究者普遍认为欧阳予倩的戏剧是以现实主义为基石，通过作品反映社会现实问题，但鲜少有人关注到他本人以及作品中一以贯之的性别关怀。欧阳予倩早年在话剧与戏曲舞台上扮演过众多女性角色，体察到封建社会中女性的悲惨境遇。在现实生活中，他看到的真实案例也让他不断地思考

女性地位问题。欧阳予倩不仅关注那些底层受压迫的女性，同时对那些轻视女性的男性也报以鄙夷的态度。他曾写道：“我虽然翻过一下尼采的《苏鲁支语录》，还看过一些有关他的记载，可是我对他的超人哲学不仅不理解，而且还反对，最令我反感的是他说：同女人在一块不要忘了鞭子。”^[2]这就使得欧阳予倩在塑造人物形象时，往往对女性都报以同情和支持的态度，对男性人物则予以辛辣的讽刺与挖苦。

欧阳予倩的剧作多以女性为中心，给予女性充分的言说空间，塑造了许多丰富多彩的女性人物形象。清末民初的红楼戏创作时期，欧阳予倩关注到文学经典中女性的悲惨境遇，接连创作了京剧《黛玉焚稿》《晴雯补裘》《馒头庵》。站在历史的层面重新审视封建制度，将文学史中“失语”的女性，放置于舞台中心地位，凸显封建旧制下女性遭遇的各类伦理困境，呈现出欧阳予倩对于女性生存境遇的关注，对女性遭受不公平待遇的愤怒。“五四”时期，欧阳予倩积极响应时代号召，创作了《泼妇》《回家之后》《潘金莲》等话剧。通过表现女性自我认知差异、重构女性道德观念等方式建构女性主体性，为女性发声，树立女性话语权威，呵斥男性强权与传统的伦理观念，将封建社会畸形的婚姻制度暴露得一览无余。在“五四”社会问题剧风潮过去之后，欧阳予倩依旧保持着对女性问题的关注。抗战时期，欧阳予倩将目光聚焦在巾帼英雄身上，其创作的《木兰从军》《梁红玉》《桃花扇》，撕去人们贴在女性身上的角色标签，讴歌女性家国情怀。积极利用戏剧的教育功能，让观众对于这些女性角色的行动与情感产生认同，从而改变

[1] 欧阳予倩：《〈桃花扇〉序言》，载《欧阳予倩全集（第2卷）》，上海文艺出版社，1990，第435页。

[2] 欧阳予倩：《电影半路出家记》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第365页。

他们对于女性的认知，重新审视传统社会的性别分工模式，试图跨越性别边界，瓦解竖立在两性之间的高墙。当时就有评论文章写道：“《木兰从军》比他以前两个阶段进步的地方，第一在主题方面虽然仍旧提倡女权，妇女也能抗战——是他一贯的创作典型。”^[1]也有研究者认为欧阳予倩改编后的木兰从军，是一种对娜拉重构，延续了他之前一系列以封建家庭压迫下的悲剧女性为中心的创作风格。^[2]

除了以上这些广为人知的作品之外，欧阳予倩还有许多作品是围绕女性为中心而展开的：如歌剧《杨贵妃》《刘三妹》、电影《天涯歌女》《小玲子》《矿工的女儿》《海棠红》、戏曲《孔雀东南飞》等。回顾欧阳予倩的创作自述，可以发现，许多作品的创作初衷源自对底层女性的同情，和对男性剥削的愤恨。“逼着一个女孩子去当尼姑，我总觉得是残酷的”^[3]（京剧《馒头庵》），“从晴雯之死，可以看出荣国府生活的阴暗，晴雯这样的一个牺牲者是值得同情的”^[4]（京剧《晴雯补裘》），“男人家每一步一步的逼着女子犯罪，或是逼着女子堕落，到临了他们非但不负责任，并且从旁边冷嘲热骂，以为得意，何以世人毫不为异？还有许多男子唯恐女子不堕落，唯恐女子不无耻，不然哪里显得男子的庄严？更何从得许多玩物来供他们消遣？周公之礼是无上的技巧，女人家几千年来，跳不出这个圈子”^[5]（话剧《潘金莲》），

“我为什么编《天涯歌女》，也不过是想替一些被压迫者说一句公道话罢了”^[6]（电影《天涯歌女》）。

性别关怀作为欧阳予倩剧作的贯穿主题，反复出现，并且加以变化，体现出欧阳予倩对女性问题认识的深化。这种变化以“五四”时期为分界线，在“五四”之前的“红楼”戏中，欧阳予倩作品中的女性多以受压迫的形象出现，呈现出作者对女性的同情，意在控诉封建制度的残酷。

“五四”时期及之后，欧阳予倩的笔触重在刻画具有独立意识与反抗精神的正面女性形象，如于素心、花木兰、梁红玉等，为广大妇女树立了正面的榜样。通过这些形象反思陈旧的社会观念与新女性性别观念的沟壑，反思不合理的社会制度。1959年，欧阳予倩观看荀慧生排演的《金玉奴》之后，写道：“在男性中心的封建社会里，女子不能掌握自己的命运，就是在资本主义的社会里，女子也还是处于被动地位的。所以‘痴心女子负心汉’在戏剧里老占着重要的地位。像棒打薄情郎这样的喜剧手法，用来对待莫稽，照过去的社会情形已经是最高标准。金玉奴再和莫稽一处，虽不致被杀，至少心情是万分委屈的；她不和莫稽相处也难再嫁；无论如何，女子的处境就是那样。”^[7]可见，即使在晚年，欧阳予倩依旧保持着对女性问题的关注与思考。这样的性别关怀，不仅体现在作品当中，更是渗透在日常生活里。在排演桂剧《梁红玉》时，工作人员

[1] 易庸：《读欧阳予倩的旧剧作品——兼论旧剧改革》，《戏剧春秋》1942年第2期。

[2] Carolyn Fitzgerald, *Mandarin Ducks at the battlefield: Ouyang Yuqian's shifting reconfiguration of Nora and Mulan*(Chinolperl papers, Volume 29, University of Hawaii Press, 2010).

[3] 欧阳予倩：《我自拍自演的京戏》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第271页。

[4] 欧阳予倩：《我自排自演的京戏》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第272页。

[5] 欧阳予倩：《〈潘金莲〉自序》，载《欧阳予倩全集（第1卷）》，上海文艺出版社，1990，第93页。

[6] 欧阳予倩：《电影半路出家记》，载《欧阳予倩全集（第6卷）》，上海文艺出版社，1990，第365页。

[7] 欧阳予倩：《看了〈金玉奴〉的一点感想》，载《欧阳予倩全集（第5卷）》，上海文艺出版社，1990，第176页。

回忆道：“参加《梁》剧排演的女艺人们，在先生的言传身教的影响下，开始认识到自己不应再是为人玩弄的‘花瓶’，纷纷都依自己的原来姓氏改换艺名。”^[1]在欧阳予倩的影响之下，女艺人们不再屈于“他者”地位，个体意识逐渐觉醒，拥有自己真正的艺名是她们迈向独立的第一步。

回顾中国现代话剧史的发展过程，我们可以发现许多男性剧作家都具有性别关怀，如田汉、郭沫若、曹禺等，但没有一位男性剧作家像欧阳予倩这样，一如既往地关心女性问题。事实上，女性主义批评家们对于男性作家一直保持着质疑的态度，她们认为男女因生理差异及社会地位等，导致男性对于女性的认识较为片面，男性笔下的女性形象趋于模式化，对于男性作者的女性书写一直存在着争议。在人类历史的长河中，男

性对女性的统治和压迫都是毋庸置疑的事实，然而这并不代表着每一位男性都站在女性的对立面。性别对立的局面不会永存，人类的共情本能使他们能够跨越生理的障碍，相互理解与关怀，在心灵上产生真正的沟通。欧阳予倩就是一个很好的例证，其剧作所蕴含的时代内涵和现实意义，体现出他对女性群体深切的人文关怀，对于女性独立的热切期望和积极关注。其建构的女性形象序列丰富了中国现代戏剧史的人物长廊，堪称中国戏剧创作的艺术典范。

本文系国家社科基金重大项目“欧阳予倩文献深度发掘整理、研究及数据库建设”（批准号：21&ZD350）之阶段成果。

[颜倩 上海戏剧学院]

[1] 关玉：《桂剧〈梁红玉〉演出前后——忆欧阳予倩先生》，广西艺术研究院、广西社会科学院主编，丘振声、杨荫亭编选《欧阳予倩与桂剧改革》，1986，第401页。